

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-11-1.18>

Волков Алексей Владимирович

**ОНТОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ АВАНГАРДИСТСКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА**

В статье эксплицируются онтологические основания авангардистского изобразительного искусства. Обращаясь к истории западноевропейской философии, автор показывает, что трансцендентальный дуализм феномена и ноумена послужил основой для импрессионизма, тогда как философские условия возможности авангардистских художественных практик лежат в области феноменологической онтологии. Показано, что трактовка бытия как феномена способствовала переосмыслению статуса воображаемого и утверждению интенциональных объектов в роли рабочего материала художников-сюрреалистов.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/9/2018/11-1/18.html](http://www.gramota.net/materials/9/2018/11-1/18.html)

Источник

**Манускрипт**

Тамбов: Грамота, 2018. № 11(97). Ч. 1. С. 90-93. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/9.html](http://www.gramota.net/editions/9.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/9/2018/11-1/](http://www.gramota.net/materials/9/2018/11-1/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

УДК 165.62

Дата поступления рукописи: 31.08.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-11-1.18>

*В статье эксплицируются онтологические основания авангардистского изобразительного искусства. Обращаясь к истории западноевропейской философии, автор показывает, что трансцендентальный дуализм феномена и ноумена послужил основой для импрессионизма, тогда как философские условия возможности авангардистских художественных практик лежат в области феноменологической онтологии. Показано, что трактовка бытия как феномена способствовала переосмыслению статуса воображаемого и утверждению интенциональных объектов в роли рабочего материала художников-сюрреалистов.*

*Ключевые слова и фразы:* искусство; авангард; импрессионизм; мимезис; философия; бытие; сущность; явление; феноменология; интенциональный объект.

**Волков Алексей Владимирович**, д. филос. н.  
Петрозаводский государственный университет  
[alexvolkoff@bk.ru](mailto:alexvolkoff@bk.ru)

### ОНТОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ АВАНГАРДИСТСКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Рубеж XIX-XX столетий ознаменовался для европейского визуального искусства фундаментальными изменениями. Впервые появилось искусство, которое, по выражению Т. Тцара, было по зрителю, как снаряд. По-видимому, несложно догадаться, о каком именно искусстве идет речь. Конечно, прежде всего об авангардистских направлениях: кубизме, дадаизме, абстракционизме, сюрреализме и т.д. Каждое из перечисленных направлений выдвинуло новые эстетические критерии, свое видение соотношения искусства и жизни, оригинальное обоснование разнообразного экспериментирования.

Было бы большим упрощением полагать, что причины революционных изменений в искусстве были спровоцированы исключительно логикой художественного творчества, как если бы искусство развивалось в изоляции от других форм культуры и в том числе от философии. Являясь, по признанию ряда отечественных ученых, частью модернизма как обширного культурного целого, авангард часто рассматривается как продукт магистральных тенденций развития европейского общества и культуры [1, с. 33]. Одной из таких тенденций, стартовавших в Новое время, стало обретение разумом статуса главной культурной ценности. При этом сам разум трактовался, прежде всего, в его инструментальной ипостаси – как средство господства не только над внешней человеку природой, но и над его собственной, внутренней природой, поскольку именно идея рефлексивно воспроизводящего и контролирующего себя разума как раз и лежит в основе новоевропейского понимания человека. В этой связи авангард как передовой отряд новой эпохи и культуры связан с попыткой противостояния диктату инструментального разума и в философском выражении резонирует с интенциями философии жизни – со стремлением А. Бергсона «Преодолеть точку зрения интеллекта», с кредо Ф. Ницше «От сознания необходимо выздороветь». Такие взаимосвязи и параллели между авангардистским (и шире – модернистским) искусством и философией мы находим как в зарубежных, ставших уже классическими, работах Т. Адорно и М. Хоркхаймера [2], так и в отечественных исследованиях [5-7].

Признавая правомерность подхода теоретиков Франкфуртской школы и представителей отечественной философии, в которых авангард является эстетическим выражением и опредмечиванием идей интуитивизма и философии бессознательного, мы, однако, полагаем, что в этом случае остается неэксплицируемой связь авангардистского искусства с идеями хронологически ему близкой феноменологической философии. При этом уместно вспомнить, что один из основателей феноменологии – Э. Гуссерль называл свою философию современным картезианством, и в этой связи является актуальным соотношение феномена авангарда не только с проблематикой бессознательного, но и, наоборот, с традициями трансцендентальной философии сознания. Экспликация данной взаимосвязи позволит расширить представление о философских и в частности онтологических основаниях авангарда. Таким образом, следуя феноменологической мысли, мы попробуем реконструировать онтологическую парадигму тех художественных средств и приемов, которые использовались в авангардистском изобразительном искусстве. В рамках данной реконструкции мы будем пользоваться методом феноменологической редукции, подразумевающим вынесение за скобки внешнего сознанию окружающего мира. В данном случае речь идет о редукции социокультурных обстоятельств жизни художников, их биографии и т.п. Представители искусства, их произведения, приемы будут нас интересовать только с точки зрения той истории истолкования бытия, которая прослеживается в европейской философии.

Как уже неоднократно было замечено, для авангарда характерно полемическое отторжение предшествующего искусства и сопутствующих ему эстетических ориентиров. В этой связи, пожалуй, одной из самых важных особенностей многих авангардистских направлений стал отказ от миметизма, или запрет на удвоение мира. Впервые концепция мимезиса получает философское обоснование в сочинениях Платона и становится своего рода матрицей для европейского художественного творчества [3]. Опуская нюансы различных трактовок мимезиса, которые имели место в истории европейского искусства, заметим, что, видимо, одним из последних направлений, наиболее рельефно демонстрирующих миметическую тенденцию, был

импрессионизм. Эксплицируем в этой связи интересующие нас онтологические основания, следуя логике движения от импрессионизма к авангарду.

Представляется очевидным, что, когда ведут речь о миметизме импрессионизма, то подразумевают, что изображенным оказывается не сам мир или природа, а впечатление о них. Не столь очевидным, однако, является другое, а именно: то мироощущение, которое стоит *за* этой «срисовкой впечатления». На наш взгляд, О. Шпенглер достаточно удачно определил нечто вроде формулы импрессионистского мироощущения. Этой формулой стал тезис И. Канта о том, что пространство есть априорная форма чувственного созерцания [12, с. 464]. Опираясь на эту идею, сопоставим кантовский трансцендентализм с законами импрессионистской эстетики.

В «Критике чистого разума» Кант предлагает одно интересное сравнение, связанное с различием эмпирического и трансцендентального созерцаний. Отталкиваясь от эмпирической точки зрения, человек полагает, что способен отличить то, что действительно принадлежит предмету созерцания, от того, что присуще ему случайно, в силу особого положения человеческой чувственности. Например, наблюдая радугу, мы утверждаем, что видим ее лишь случайно, т.е. по видимости, тогда как на самом деле, то есть по сути, имеют место лишь капли дождя под солнцем. Пребывая в рамках эмпирической точки зрения, человек, согласно Канту, мнит, будто познает вещи сами по себе. Так, радугоу он называет явлением, которое возникает при дожде, а сам дождь – вещью-в-себе. Однако если мы перейдем с позиции эмпирической на позицию трансцендентальную, то обнаружим, что в чувственно воспринимаемом мире человек повсюду, в том числе и в научном познании, имеет дело только с явлениями. В этом смысле не только капли дождя выступают явлением, но и их округлая форма и даже пространство, в котором они падают, суть сами по себе ничто, а лишь модификация нашего чувственного созерцания. Вывод Канта вполне определенный: человек познает вещь такой, какой она ему воспринимается, тогда как вещь сама по себе остается неизвестной [8, с. 146].

Кантовский вывод удивительно близок изобразительной практике импрессионизма, ибо и для импрессиониста является своего рода правилом писать не саму вещь, но впечатление от нее. В этой связи примечательно, что Х. Ортега-и-Гассет назвал живопись Нового времени, включая в нее и импрессионизм, искусством «чистой видимости». Художник-импрессионист рисует вещи не такими, какими они *есть* или *должны* быть, но такими, какими они ему *кажутся*. В целом можно сказать, что импрессионизм, как, впрочем, и все классическое искусство, вдохновляется платоновско-кантовской парадигмой мышления со свойственным ей разделением сущности и явления. Что же касается авангардистского искусства, то можно предположить, что оно будет связано с распадом этой парадигмы и зарождением какой-то иной, новой.

Первые признаки распада платоновско-кантовской парадигмы мы обнаруживаем в философии Ф. Ницше. «Делить мир на “истинный” и “кажущийся”, – утверждал Ницше, – все равно, в духе ли христианина или в духе Канта (в конце концов *коварного* христианина), – это лишь внушение *decadence* – симптом нисходящей жизни. “Кажущийся” мир есть единственный: “истинный мир” только *прилган* к нему» [10, с. 569-571]. Впоследствии эта мысль еще раз прозвучит в произведении «Воля к власти», где немецкий философ обратит внимание, что значение вещи – это и есть ее существование, разговор о том, что за означенной вещью существует некая вещь-в-себе, является надуманным и бесплодным [9, с. 257-265].

В начале XX века принцип удвоения становится объектом критики в феноменологической философии Э. Гуссерля. Для Гуссерля чрезвычайно важным является различие двух типов установок сознания: естественной и феноменологической [4]. Суть естественной установки немецкий феноменолог сводит к привычной вере людей во внешнее (трансцендентное) по отношению к сознанию существование предметов. Иными словами, люди привыкли считать, что, с одной стороны, существуют вещи, а с другой стороны, образы, отображения этих вещей в сознании. Вопреки правдоподобности данной установки, Гуссерль объявляет ее противосмысленной и требует ее редукции. Дело в том, что в рамках естественной установки трудно объяснить, как получается так, что образ вещи, существующий в сознании, совпадает с самой вещью, которая имеет место в реальности. Для того чтобы выполнить это соответствие, наблюдателю потребовалось бы видеть одновременно вещь, которая существует в реальности, и образ, который присутствует в сознании наблюдателя. Считая подобную ситуацию противосмысленной, Гуссерль осуществляет редукцию естественной установки, оставляя открытым вопрос о всяком внешнем сознанию существовании предметов.

Что касается феноменологической установки, то в ее рамках осмысленным и достоверным является, прежде всего, существование сознания, которое всегда, согласно Гуссерлю, интенционально, т.е. является сознанием чего-то. При этом интенциональность вовсе не является соответствием чего-то находящегося внутри сознания чему-то имеющему место вне его. Гуссерль неоднократно поясняет, что, когда мы воспринимаем вещь, например, дерево, то за нашим восприятием дерева нет еще одного «дерева-в-себе», точным или искаженным образом которого служило бы наше восприятие. В понимании феноменолога восприятие дерева – это и есть само дерево, *сама* вещь. Именно для характеристики «самой вещи» Гуссерль и выбирает понятие феномена, отличая его от понятия «образа» или «знака». Феномен тем отличается от образа, что, если образ всегда является проявлением чего-то стоящего *за* ним, то феномен, напротив, есть то, что кажет себя из себя самого.

Итак, гуссерлианская критика естественной установки результировалась в трактовке бытия как феномена. На наш взгляд, эта феноменологическая онтология проявляется в различных сферах культуры и, прежде всего, в изобразительном искусстве. В самом деле, если художник-импрессионист заполнял свои полотна образами вещей, оставляя сами вещи покоиться *за* холстом, то художник-авангардист, напротив, словно следуя феноменологической установке, занят «самими вещами», которые он, правда, уже не *изображает*, а инкрустирует в структуру холста. Последнее нужно понимать буквально. Речь идет о технике коллажа, введенной кубистами –

П. Пикассо и Ж. Браком, – и получившей широкое распространение в сфере авангардистского изобразительно-го искусства. По определению, коллаж (от французского *coller* – «клеить, приклеивать») – это техника создания живописного или графического произведения, предполагающая введение в него наклеек из плоских или объемных материалов (газет, тканей, металла, дерева, различных предметов). В коллаже фрагмент реальности (изображение, предмет), существующий до создания самого произведения, непосредственно включается в его ткань и наделяется новым пластическим и символическим смыслом. Обычно к числу первых коллажей относят две работы Пикассо. В одной из них под названием «Письмо» художник изобразил конверт, на который наклеил настоящую почтовую марку. В другой работе, которая называется «Натюрморт с плетеным стулом», Пикассо использовал реальную клеенку, имитирующую рисунок плетеного стула.

Вслед за кубистами к технике коллажа обратились представители многих авангардистских направлений. Современные искусствоведы предпочитают разделять кубистский и сюрреалистический коллаж, говорят об особенностях коллажа футуристов и т.д. Оставляя, однако, эти различия в тени, обратим внимание на философскую подоплеку коллажа: наклеивая на холст куски обоев, предметы и проч., художник настойчиво проводит мысль об онтологическом совпадении искусства и жизни. Он уже не ищет верной копии оригинала, но, как сказал бы философ, возвращается к «самим вещам».

Далее, переходя от производства знаков и образов к производству «самих вещей», художник-авангардист активно использует абстракцию. Общеизвестно, что знак или образ есть проявления чего-то иного, стоящего за ними. Между тем абстракционизм, в лице того же К. Малевича, похоже, начисто снимает оппозицию «означающее-означаемое»; элементарная форма квадрата не имеет места в природе, а следовательно, и нет необходимости соотносить «изображение» с чем-либо внешним. Изображение квадрата совпадает с самим квадратом. В итоге порядок вещей и порядок знаков окончательно совпадают.

Еще в большей степени пережить чарующую близость «самих вещей» удалось, на наш взгляд, представителям дадаистского направления (М. Дюшан, Х. Арп, Ф. Пикабия, К. Швиттерс). Дадаисты, видимо, уже не сомневаются в том, является ли чувственно воспринимаемая вещь образом или знаком *чего-то иного* или остается знаком *самой себя*. Решительно отдавая предпочтение второму варианту, они во главе с М. Дюшаном приходят к знаменательному решению. А именно: коль скоро в восприятии не создается ничего такого, *для чего* созерцаемое могло бы выступать в функции «знака» или «образа», то будет вполне естественным заменить *изображение* предмета *самим предметом*, самым что ни на есть реальным, осязаемым, вещественным. Именно так и поступает Дюшан, открывая новую художественную практику – “*reade-made*” – готовый объект, обычно промышленного производства, самим актом выбора художника возводится в статус произведения искусства. На своих выставках Дюшан экспонировал самые разные предметы, например, велосипедную раму, сушилку для посуды и даже писсуар.

Разумеется, особого внимания в рамках феноменологической онтологии заслуживает сюрреализм. Для зрителя, рассматривающего картины С. Дали и Р. Магритта, сложно, а порой даже и невозможно отделить реальное от воображаемого. В этой связи часто можно услышать, что мир, изображенный на картинах сюрреалистов, – это мир в состояниях психического расстройств или наркотического опьянения. Разумеется, нет смысла отрицать, что тема «искусство и болезнь» стала одной из самых популярных сегодня тем. И тем не менее, оставаясь в рамках философии искусства, можно увидеть, как в сюрреализме прослеживается не проблема патологических состояний сознания, а произошедшее в философии на рубеже XIX-XX веков смещение в сторону феноменологической онтологии. Для того чтобы увидеть это, следует обратиться к той переоценке воображаемого, которую предприняла феноменология. В рамках западной философии и культуры способность воображения долгое время оставалась в тени. Считалось, что, если восприятие дает нам образы, *за* которыми находятся вещи, то воображение поставляет просто образы, не отсылающие к вещам. Руководствуясь этим мнением, считали, что воображаемое относится к сфере кажущегося, а не существующего.

С распространением феноменологии, однако, роль и статус воображения начинает оцениваться по-другому. Данное обстоятельство напрямую связано с феноменологической критикой естественной установки сознания. Как мы уже говорили, естественная установка с присущим ей делением мира на вещи, которые находятся вне сознания, и образы, которые пребывают в сознании, сталкивается с апорией соответствия образа вещи самой вещи. Избегая данной апории, феноменология в лице Э. Гуссерля, Ж.-П. Сартра и др. проводит редукцию естественной установки. При этом вместе с редукцией дуализма образов и вещей приходится ликвидировать и еще одно удвоение, связанное с тем, что воображение якобы поставляет образы, оторванные от вещей, тогда как восприятие дает образы, отсылающие к вещам. Феноменологи уверенно проводят мысль о том, что никаких «образов» в сознании нет, и утверждают, что как восприятие, так и воображение (вопреки терминологическому смыслу этого слова) дают *сами вещи*, но осуществляют они это двумя разными способами. Таким образом, воображаемому присваивается онтологический статус.

Безусловно, сюрреализм представляет самый яркий пример для иллюстрации феноменологической интерпретации воображаемого. Уместно вспомнить, что А. Бретон полагал, что условием возникновения нового искусства выступает не просто предпочтение воображаемого реальному, но их равноправие. В области изобразительного искусства идеи Бретона реализовались в так называемом «паранойя-критическом» методе С. Дали.

В рамках естественной установки метод Дали выглядит просто как объективация и материализация психических расстройств, галлюцинаций и бредовых состояний. Обратимся в качестве примера к картине «Частичная галлюцинация»: сидящий за фортепьяно человек наблюдает, как на музыкальном инструменте возникают шесть крошечных бюстов В. Ленина. Посмотрим, однако, на ситуацию с позиции феноменологической установки.

В рамках феноменологической установки человек вполне может и даже должен усомниться во внешнем существовании не только этих бюстов, но и самого фортепьяно. вполне возможно, что и то, и другое ему только кажется или вообще снится. Однако в чем усомниться нельзя (даже если ты спишь или галлюцинируешь), так это в существовании самого факта *осознания* того, что ты видишь фортепьяно и бюсты на нем. Используя терминологию Гуссерля, будет справедливым заметить, что сознание интенционально, т.е. всегда является сознанием чего-то, например, в данном случае этих бюстов, фортепьяно, которые, следовательно, вполне достоверно существуют в качестве части акта осознания видимого.

В целом можно сказать, что сходство методов Гуссерля и Дали в том, что, имея дело с восприятиями, они описывают прежде всего то, что очевидно дано в них, воздерживаясь от суждений о вещах, которые находятся *за* восприятиями. Забавной в этой связи выглядит фраза сюрреалиста Б. Пере, творчество которого вдохновляло С. Дали: «Разве неправда, что болонская колбаса делается слепыми? Черт побери! Какая удивительная точность! Я, конечно, знаю, что слепые не делают болонской колбасы, но ОНИ ЕЕ ДЕЛАЮТ! Я ВИЖУ, как они ее делают» [Цит. по: 13, с. 430]. Полагаем, что можно согласиться с тем, что эта шутивная фраза содержит явный феноменологический подтекст.

Заметим в продолжение сказанного еще одно обстоятельство. В рамках феноменологии вещи, которые существуют в качестве частей актов сознания, называются интенциональными объектами. Именно этим интенциональным объектам придается статус аподиктической достоверности. Следуя феноменологии, можно было бы сказать, что и сюрреалистические объекты тоже имеют интенциональный статус. Таким образом, вопреки естественной установке или обыденному взгляду, на картинах Дали присутствует не два класса объектов (реальные и воображаемые), а один – интенциональные объекты. И каждый из интенциональных объектов столь же достоверен, сколь достоверны факты сознания.

Итак, суммируя сказанное, подчеркнем еще раз главное. В свое время Х. Ортега-и-Гассет заметил, что, «возможно, эстетическая ценность современного искусства и в правду невелика; но тот, кто видит в нем лишь причуду, может быть уверен, что ничего не смыслит в искусстве, ни в новом, ни в старом» [11, с. 8]. На наш взгляд, замечание Ортега-и-Гассета ценно прежде всего тем, что приглашает взглянуть на авангардистское искусство не с позиции его эмоционального приятия или отталкивания, а с точки зрения тех философских оснований, которые сделали это искусство возможным. Как мы постарались показать, этим основанием стала трактовка бытия как феномена. Упраздняющая дихотомию «сущность – явление», феноменологическая онтология выступает в некой смысловой перекличке с художественными авангардистскими приемами, трансформирующими искусство и жизнь в единовременное переживание.

#### Список источников

1. **Авангард в культуре XX века (1900-1930 гг.). Теория. История. Поэтика:** в 2-х кн. / отв. ред. Ю. Н. Гирина. М.: ИМЛИ РАН, 2010. Кн. 1. 598 с.
2. **Адорно Т., Хоркхаймер М.** Диалектика Просвещения. Философские фрагменты. М. – СПб.: Медиум; Ювента, 1997. 312 с.
3. **Ауэрбах Э.** Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. СПб.: Университетская книга, 2000. 511 с.
4. **Гуссерль Э.** Идеи чистой феноменологии и феноменологической философии. М.: ДИК, 1999. Т. 1. 336 с.
5. **Дианова В. М.** Философия художественного авангарда в эпоху глобализации // Философия в поисках и спорах. Петербургские сюжеты / под ред. Б. В. Маркова, Ю. М. Шилкова. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2007. С. 255-263.
6. **Дриккер А. С.** Авангард в его исторической ретроспективе // Человек. 2011. № 1. С. 54-69.
7. **Жевак А. И.** Художественный авангард в современной культуре: философский аспект // Известия Саратовского университета. Серия «Философия. Психология. Педагогика». 2013. Вып. 1. С. 29-32.
8. **Кант И.** Сочинения: в 6-ти т. М.: Мысль, 1964. Т. 3. 799 с.
9. **Ницше Ф.** Избранные произведения: в 3-х т. М.: REFL-book, 1994. Т. 1. 352 с.
10. **Ницше Ф.** Сочинения: в 2-х т. М.: Мысль, 1990. Т. 2. 830 с.
11. **Ортега-и-Гассет Х.** Запах культуры. М.: Алгоритм, 2006. 384 с.
12. **Шпенглер О.** Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. М.: Мысль, 1993. 620 с.
13. **Ямпольский М.** Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: Культура, 1993. 464 с.

#### ONTOLOGICAL FUNDAMENTALS OF AVANT-GARDE VISUAL ARTS

**Volkov Aleksei Vladimirovich**, Doctor in Philosophy  
*Petrozavodsk State University*  
*alexvolkoff@bk.ru*

In the article, the ontological fundamentals of avant-garde visual arts are revealed. Analysing the history of Western European philosophy, the author shows that the transcendental dualism of the phenomenon and the noumenon served as the basis for impressionism, whereas the philosophical conditions of the possibility of avant-garde artistic practices lie in the field of phenomenological ontology. It is shown that the interpretation of being as a phenomenon facilitated the reconsideration of the imaginary status and the confirmation of intentional objects in the role of surrealist artists' working material.

*Key words and phrases:* art; avant-garde; impressionism; mimesis; philosophy; being; essence; phenomenon; phenomenology; intentional object.